

## CAPÍTULO II

### A ATUALIDADE

Acabamos de ver como os embreantes abalaram o campo da atividade artística, introduziram um novo jogo, desprezando os valores tradicionais da estética, lançaram palavras de ordem, apontaram direções, até mesmo diretivas. Mas seria ingênuo e irrealista acreditar que a arte contemporânea – obras e artistas – segue ao pé da letra essas determinações. O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. Um trabalha 'à mão' e confia nos critérios estéticos retomando, contudo, por sua conta, os 'temas' dos embreantes e se servindo das redes de comunicação à maneira de Warhol. Outro, sempre pronto a trabalhar 'à maneira de Duchamp',

continua tradicional em seu modo de comunicar sua obra ao público. Em suma, é por fragmentos que as proposições dos embreantes são utilizadas. A mesma coisa em relação aos 'profissionais' da arte: uns poucos galeristas ou conservadores (sem falar dos críticos de arte e dos historiadores) lhes dirão que pouco se preocupam com o gênio, com o caráter artista do artista, com o alcance universal de sua obra ou das qualidades propriamente estéticas de seu trabalho. Ao contrário, eles desenvolvem um discurso de glorificação da imagem do artista tanto para não chocar a opinião pública (pois se trata de uma fonte de mercado) quanto por convicção pessoal. Quanto aos artistas, mesmo que recuperem os 'temas' duchampianos, suas proposições navegam em meio a um clima que valoriza o artista e a arte e estão muito longe de mostrar o mesmo distanciamento irônico diante dos valores.

Com efeito, há insistência e apego a certa idéia ou imagem da arte que se instrui em uma longa história e cujo prestígio, longe de se apagar sob o peso das novas produções, aumenta, no sentido contrário ao pavor que sua perda provocaria.

### I. O PÓS-MODERNO OU A ATUALIDADE DA ARTE

Essa mistura de tradicionalismo e novidade, de formas contemporâneas de encenação e de olhar na direção do passado caracteriza o que se convencionou chamar de *pós-moderno*.

É necessário, portanto, distinguir arte *contemporânea* de arte *atual*. É *atual* o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos. Não se pode realmente definir o *pós-moderno* como 'contemporâneo' no sentido que lhe havíamos atribuído – inteiramente voltado para o comunicacional, sem preocupação estética – mas simplesmente como *atual*. O termo designa justamente o heterogêneo, ou a desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. É, pois, uma fórmula mista, que concede aos produtores de obras a vantajosa posição de portadores de uma nova mensagem e desloca ou inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem como captá-la nem a quem aplicá-la.

Podemos nos lembrar da origem do termo, primeiramente utilizado pelos arquitetos em sua contestação da arte moderna, como a de Bauhaus, o 'pós' sendo então um 'anti'. Duas preposições que sugerem uma seqüência, um processo temporal.

Com efeito, ao contestarem o funcionalismo, os arquitetos foram levados a buscar seus modelos no contrário, o ornamentalismo, e a fazer citações sem renunciar, no entanto, às aquisições técnicas do modernismo. O 'pós' é, ao mesmo tempo, um 'anti', ou seja, um retorno, medido e do-

sado, a certas formas do passado arquitetônico. Vem daí a idéia de uma combinação de elementos, de um misto. Prosseguindo, o termo pôde designar uma espécie de indiferença em relação à marcha tradicionalmente linear de uma história das formas, em suma, a recusa a participar de uma história em progresso. O tempo dos 'grandes relatos' passou; a narrativa épica cede diante do trabalho dos detalhes, da atenção ao mínimo, ao corriqueiro. O movimento então afeta não somente as artes plásticas mas também outras formas de atividade, como a produção literária, a sociologia, a própria história<sup>1</sup>.

Criticada, definida e redefinida, rejeitada ou abusivamente utilizada, a noção de *pós-modernismo* pelo menos mostra muito claramente o desconforto em que se encontram o crítico, o teórico e o historiador de arte diante da atualidade artística.

Em sua indeterminação essencial, a situação em que o termo nos coloca tem de interessante o fato de deixar o historiador na obrigação de se voltar criticamente à sua disciplina, ou seja, de se questionar a respeito não somente de seu método histórico e crítico como também sobre o objeto ao qual se dedica (a própria arte), seus processos e o papel desempenhado pela história na interpretação que se pode dar a isso tudo.

1. Cf. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir* (Ed. de Minuit, 1979); *Le postmoderne expliqué aux enfants* (Galilée, 1986); Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, op. cit.

É por isso que numerosos teóricos, ao tomar como ponto de apoio o que é apresentado pela arte atual, ameaçam as noções sagradas de desenvolvimento, influência, atribuição, autenticidade, intencionalidade e autor.

Efetivamente, certo número de artistas – seguindo Duchamp, mas também coniventes com a crítica filosófica e social das últimas décadas – recusa o autor como sujeito, exige seu apagamento, indo até a reivindicação do anonimato. Recusam-se a se inscrever em uma 'linha', sempre ideológica, e concentram sua atenção nos locais institucionais onde são produzidas as obras, uma vez que – sempre de acordo com a lição de Duchamp – são exatamente esses lugares que definem a arte como arte.

Toda essa bateria de concepções perturba efetivamente a crítica, roubando-lhe os fragmentos de escolha sobre os quais se fundava ainda há pouco.

Muitos trabalhos publicados ultimamente, como o de Michael Baxandall<sup>2</sup>, de Hans Belting<sup>3</sup>, de Svetlana Alpers<sup>4</sup>, analisam de maneira crítica a noção do fazer artístico. O projeto de obra e sua realização não pertenceriam a um sistema de decisão – o mesmo que dá conta da produção de um trabalho técnico como a ponte sobre o rio Forth? Não seria suscetível de uma análise em termos de determinações su-

2. Michael Baxandall, *Formes de l'intention* (Jacqueline Chambon, 1991).

3. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (Jacqueline Chambon, 1991).

4. Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent* (Gallimard, 1991).

cessivas, de conflitos de racionalidades, de multifinalidades? Se é assim, o que aconteceria com a noção de autor integral, livre e criativo? Ademais, é surpreendente que a crítica do esquema tripartite de decisão tenha sido feita já há muito tempo<sup>5</sup> no domínio de atividades sociais ou políticas, e que tenha sido necessário alcançar a situação atual da arte para tocar no processo de criação artística.

O mesmo acontece com a história e sua cronologia. Sua continuidade, ostentando sem dificuldade sua magnificência graças ao subterfúgio das influências, a coloca em situação delicada quando se toma consciência do estado atual da arte. Mais ainda, se considerarmos a arte contemporânea. Rupturas numerosas, falhas profundas impossíveis de ser atribuídas a algum precedente. Causalidade em perigo. E, contudo, há bom número de ligações com o ambiente sociopolítico, possibilidades de isolar 'pacotes' de expressão. Em outras palavras, possibilidade de apreender seqüências condicionadas pela unidade de um problema. Uma vez satisfeitos os dados do problema, abrir-se-ia então outra série de questões, independente da primeira: as normas mudam, os conceitos devem novamente ser questionados e teorizados. É o caso da arte atual: para um historiador conseqüente, trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado. As noções de ori-

5. Como a *Critique de la décision* de Lucien Sfez, 2ª ed. (Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1981) e *La décision* (PUF, 1984. Col. Que sais-je?).

ginalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não têm mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna. A noção de sujeito, já criticada no campo das ciências sociais, torna-se problemática, ou seja, precisa ser problematizada; depois dela, a da intenção, considerada, depois de Wittgenstein e da filosofia analítica, uma simples jogada inicial: uma proposição de linguagem, sem conteúdo secreto. Intenção e realização são uma única e mesma coisa. Os estados sucessivos da realização são testemunhas de um propósito ou de uma direção cuja forma não é possível adivinhar antes de o processo ter sido concluído. Contrariamente à idéia recebida, a intenção só é discernível *a posteriori*.

## II. DISTINÇÃO ENTRE OS DIFERENTES ESTADOS DA ARTE ATUAL

Deixando, pois, o termo *pós-moderno* com sua designação de atualidade artística e literária global, vamos nos dedicar agora a isolar, na atualidade artística, 'pacotes' ou séries de situações contrastantes. Como fizemos em relação aos embreantes, vamos somente nos propor a escolher, entre todos os artistas que ilustram essas diferentes séries, um ou dois espécimes particularmente representativos. Na verdade, a questão não é ser exaustivo, nem seguir uma cronologia, nem os labirintos de encaminhamentos singulares, mas, sim, destacar estruturas e situações.

Segundo essa distinção, três séries vão reter nossa atenção: a primeira se encarrega dos temas embreados por Duchamp. A segunda reúne os movimentos que estão reagindo contra esses temas. A terceira finalmente incumbe-se das novas tecnologias da comunicação.

### 1. Depois dos embreantes: conceitual, minimalismo, *land art*

#### A) *Arte conceitual*

O divórcio entre estética e atividade artística tornou-se definitivo. Agir no domínio da arte é designar um objeto como 'arte'. A atividade de designação faz a obra existir enquanto tal. Pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente, pronta. Nesse aspecto, reconhecem-se as proposições duchampianas. Elas se desenvolvem na direção de um trabalho sobre a própria designação: a designação pode se decompor em uma pesquisa sobre a nomenclatura – ou seja, sobre a linguagem – e em uma pesquisa sobre a exposição, pois designar é também mostrar – são os locais de intervenção da obra que estão agora em questão.

#### B) *O trabalho sobre a linguagem*

Não é mais, como freqüentemente em Duchamp, um jogo articulando um objeto e seu título, jogo que distorcia de

certa maneira o uso habitual para colocá-lo à parte, operando assim um distanciamento; agora, as proposições-títulos são em si mesmas seu próprio objeto. O que Joseph Kosuth chama de *tautologia* passa a formar a base da arte conceitual<sup>6</sup>.

A tautologia, como repetição e duplicação, é uma figura bem conhecida da retórica e que na linguagem comum é pouco utilizada, em que dizer duas vezes a mesma coisa é pleonismo. Contudo, a tautologia interessa à lógica e aos desenvolvimentos da filosofia analítica. De fato, dizendo, por exemplo, "eu sou quem eu sou", a repetição vale por definição; a referência da segunda parte da frase é a própria frase, a informação veiculada é interpretada como um posicionamento frontal e opaco do locutor. A obra, para a arte conceitual, afirma-se como tal exibindo-se opaca, auto-referencial. Agindo assim, ela rompe com toda representação de qualquer exterioridade. Ela é o que ela diz que é. Sua autonomia fica assim encerrada em si mesma, por preterição.

Em um tal dispositivo, o engenho pictórico é anulado, o artista como autor se desvanece. A obra de Kosuth *Five words in orange neon* compõe-se desse enunciado inscrito em néon com letras cor de laranja. O enunciado diz a respeito de si mesmo que está mostrando cinco palavras em néon la-

6. Joseph Kosuth, 'Art after philosophy', em *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990. Cf. também Catherine Millet, *Le montant de la rançon*; Catherine Francblin, 'L'art conceptuel entre les actes', em *Art Press*, n.º 139 (setembro de 1989); e Louis Cummins, 'L'art conceptuel peut-il guérir de la philosophie?', *Parachute*, n.º 61 (1991).

ranja que são o que o enunciado diz. Essa obra diz a respeito de si que é um enunciado a respeito dela mesma.

Mas pode se tratar de uma proposição emitida pelo artista e pode se tratar de mensagens prontas recolhidas aqui ou ali dentro da massa de textos disponíveis: excertos de jornais, contratos, notas de lavanderia. 'Documentação', como as chama Kosuth. Prova material. Os certificados de venda, por exemplo, não estabelecem somente a legitimidade da obra ao mesmo tempo que seu valor mercantil; eles se tornam, ao serem expostos, a substância da própria obra. Lawrence Weiner, Ian Burn, Ian Wilson, Carl Andre, Bruce Nauman, Bernar Venet praticam a 'documentação'. Kosuth utiliza a *tautologia acompanhando a obra exposta – que é um contrato – da redução dessa mesma obra, redução que será entregue ao comprador no momento da transação.*

O apagamento do autor-artista-pintor é ainda redobrado pelo esmaecimento do conteúdo da proposição: ela não é mais para ser lida como uma mensagem de alcance geral ou crítico, mas como simples dado afirmando sua identidade como obra integral.

Esse jogo de nomes, que poderia ser considerado estéril, induz contudo a uma crítica bastante radical do conjunto de imagens do artista e do comentário; convida à interrogação a respeito das relações da obra com sua interpretação, sobretudo quando a proposição exibida é apenas um simples nome: o do autor, ou o de um pintor notável. Ou ainda a série do *Portraits de caractères* como a de Gérard

Collin-Thiébaud, na qual se exibem tipograficamente os nomes de personagens conhecidos. Aqui a obra se sustenta em sua inscrição na história para se declarar obra de arte. Referência suficiente, uma vez que se articula sobre paradigmas ilustres e desse modo coloca no lugar aquele cujos vestígios estão sendo exibidos na linhagem de seus predecessores<sup>7</sup>.

### C) O trabalho nos locais

A segunda linha de pesquisas a partir da posição conceitual diz respeito aos *locais investidos*. Se o discurso é constitutivo da obra, o espaço em que esse discurso é apresentado passa a ser um componente essencial dela. Trabalhar esse local torna-se um imperativo para um movimento que faz recair a identificação de uma obra como obra de arte, não sobre seu conteúdo, mas sobre sua afirmação como tal. É nesse sentido que é preciso considerar, por exemplo, os trabalhos de Daniel Buren<sup>8</sup>. Uma vez mais, nesse caso, ocorre o apagamento do autor, paralelamente a uma pesquisa da invisibilidade da intervenção nos locais. As famosas tiras verticais, de uma obra voluntariamente neutra, dão lugar aos tecidos manufaturados, algumas vezes tom sobre tom ou inteiramente brancos. Significa que a obra pode se comportar como um 'local', um simples invólucro sem característica particular.

7. Catherine Bédard, Gérard Collin-Thiébaud, *Parachute*, n° 61 (1991).

8. Cf. Daniel Buren, Michel Parmentier, *Propos délibérés* (Bruxelas, Art Edition, 1991).

Recobrir uma tira branca com pintura branca, ela mesma cercada de outras tiras alternadas entre brancas e coloridas, me leva a fazer perguntas a respeito da parede sobre a qual estão apresentadas e, imediatamente, sobre as conseqüências do local no qual se encontra a parede, quem é o seu proprietário, quem virá olhar a parede, como ver a parede etc.<sup>9</sup>

A intervenção nos espaços de exposição, museus, galerias fundamentou-se, é verdade, em uma crítica socioeconômica que era, no começo, antiinstitucional, mas que teve em seguida que se recompor com a instituição – esta última sempre no encaixo da crítica a fim de englobá-la. Esse aspecto crítico da arte conceitual não é negligenciável e a torna decerto mais facilmente detectável e qualificável do que outros movimentos que compartilham os mesmos temas, mas não têm o mesmo objetivo crítico explícito.

#### D) *Minimalismo*

Vejamos o caso do minimalismo: apagar o conteúdo representativo, reduzir a forma visível à sua mais simples expressão, apagar o vestígio do autor, tudo isso vem diretamente da atitude duchampiana. Mas, com o minimalismo, a letra, a importância da linguagem também se apagam e se mantêm discretamente por trás do processo. Formas geométricas, dessas que são encontradas diariamente prontas

9. Ibid., p. 86.

para serem usadas, como caixas, aparadores, simples bastões, espetos, são usadas para esse fim. Notadamente por Don Judd. Trata-se de um jogo de espaço, de simples posicionamentos e não mais de proposições. Após o desvio por intermédio da linguagem, a visibilidade se desembaraça de sua carga emocional, expressiva, mas também de uma provocação relativa à linguagem que não tem mais razão de ser. O artista plástico retorna a seu trabalho com as formas. Ele renuncia desde logo à não-opticidade, para construir arquiteturas visíveis que se expressam por si, estabelecendo as regras de sua percepção. O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância. Conceituais no sentido kantiano, os minimalistas fazem surgir, permitem que sejam percebidos os conceitos *a priori* da percepção.

Os trabalhos de Stella, o primeiro, segundo Leo Castelli, a trabalhar as formas minimalistas de objetos fabricados – “nada é feito à mão, tudo é produzido industrialmente”, “redução das formas a uma simplicidade tão total quanto possível”<sup>10</sup> –, os de Robert Ryman, assim como os de Ad Reinhardt, de Carl Andre, de Sol LeWitt ou de Brice Marden testemunham esse fato. Um exemplo: os trabalhos de Sol LeWitt são acompanhados de anotações colocadas ao lado

10. *Art minimal II* (Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1987), p. 46.

dos desenhos, assim: "Dez mil retas secantes de 20 cm de comprimento. Dez mil retas não secantes de 20 cm de comprimento"<sup>11</sup>.

Quanto a Ad Reinhardt, ele designa a obra como "um objeto claramente definido, independente e separado de todos os outros objetos e circunstâncias (...) Um ícone livre, não manipulado e não manipulável, não fotografável, nem reproduzível, sem uso, invendável, irredutível, inexplicável (...)"<sup>12</sup>

Um série de 'nãos' sobrepostos às características convencionais e que põem a nu o ato artístico, distinto de qualquer marca exterior a seu próprio fundamento.

A mesma preocupação em questionar as condições de produção da obra alimenta o movimento *support-surface*. O retorno ao pictórico passa pela questão de sua possibilidade. Será posta à prova a convenção do quadro tradicional, a moldura, o suporte, a tela, a bidimensionalidade; mas também as condições em que é pendurado, o sítio e as instituições que se encarregam de tudo. Claude Viallat, Patrick Saytour e Daniel Dezeuze rompem com a pintura de cavalete, enquanto é desenvolvida uma contestação político-econômica baseada na análise marxista da situação. Panfletos, manifestos e textos teóricos se sucedem<sup>13</sup>.

11. *Art minimal II* (Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1987), p. 46.

12. *Ibid.*, p. 14.

13. Cf. Jean-Marc Poinot, *Support-surface* (Limage 2, 1983).

### E) *Land art*

É também nesse sentido que convém interpretar a *land art*.

Na verdade, o que está em jogo com a *land art* é exatamente a concretização, a visibilidade presumida das categorias do espaço e do tempo<sup>14</sup>. Colocar um rochedo no deserto de Nevada, traçar uma linha sobre quilômetros de paisagem, dispor círculos de pedras em um local afastado chamam a atenção sobre a constituição de uma cena que passaria despercebida sem essas marcas, sobre a composição de toda cena em geral. Marcas que se fundem na paisagem natural, apagam-se com o tempo, ou exigem tempo para descobri-las ou percorrê-las. Invisíveis para os amadores devido a seu afastamento, impossíveis de ser expostos em locais institucionais, afastados do público, os trabalhos da *land art* fazem do espectador não mais um observador-autor como queria Duchamp, mas uma testemunha de quem se exige a crença: de fato, apenas as fotografias, um diário de viagem, notas tomadas ao longo do trabalho de reconhecimento estão disponíveis atestando que, de fato, existe alguma coisa relacionada à arte acontecendo 'lá longe', em algum lugar. A presença efetiva nos locais, ou seja, a relação visual que sempre é, de algum modo, de natureza emocional, está esmaecida. É claro que há algo visível, mas está fora do alcance; é apenas seu duplo, uma marca de segundo grau que ates-

14. Cf. Gilles Tiberghien, *Land art* (Carré, 1992).



ta sua possível realidade<sup>15</sup>. A fotografia do trabalho efetuado no sítio não é, nesse caso, uma reprodução do real, mas um índice. Ela não pode ser tomada pela obra completa, em si, mas como uma simples testemunha:

Quando se vê a obra (trata-se do *Spiral jetty*, de Robert Smithson), nota-se que ela não tem de jeito nenhum essa característica puramente gráfica; se você a considerar assim, estará negando a experiência temporal, que é o conteúdo real da obra<sup>16</sup>.

O diário de viagem atesta o passeio, o encaminhamento. Balizas, marcos indicam o percurso: o espaço se constrói proporcionalmente à obra. O espaço não preexiste ao uso que se faz dele; é, ao contrário, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua neutralidade 'natural' para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo.

"Um local é uma área dentro de um ambiente que foi alterado de maneira a tornar o ambiente geral mais perceptível."<sup>17</sup> Confrontada com o conceitualismo – que, por sua vez, construía a definição de uma obra como obra de arte por

15. O aspecto 'ecológico' dessas ações, a crítica do ambiente industrial e o retorno à natureza, ao mesmo tempo que a crítica dos espaços institucionais, estão entre os componentes mais facilmente detectáveis, mas não os mais importantes, da *land art*.

16. Richard Serra, citado por Catherine Francblin, 'Une image en transit', *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.º 27 (1989).

17. Carl Andre, citado por Thierry de Duve, 'Ex situ', *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n.º 27 (1989).

sua relação com o local preexistente –, a *land art* reforça a ocupação de um território vazio, sem função específica, que a obra então faz existir como local marcado, dotado de um coeficiente de arte e que, sem tal ação, permaneceria desabitado. Arte conceitual e *land art*, embora ambas se preocupem em tratar da questão da relação da obra com o local, com o 'sítio', caminham, contudo, na direção contrária, em espelho.

Esse duplo ponto de vista – trazer à baila o local institucional existente (o museu) pela introdução da obra ou assegurar a existência de um local ainda virtual, alterando-o – pode ser sustentado simultânea ou sucessivamente pelo mesmo artista.

Assim, Buren pode ao mesmo tempo criticar o espaço do museu por intermédio de todo um jogo de constrangimentos, de recusa e de aceitações contrastadas, e propor um local em movimento, animado por projeções contínuas de 320 fotografias sobre uma cortina de tecido<sup>18</sup>. Vê-se Carl Andre, cujo nome é ligado ao minimalismo, enunciar proposições que poderiam servir de bandeira à *land art*, como por exemplo: "Minha escultura ideal é uma estrada" ou ainda "A posição do artista engajado é correr pelo chão". Proposições que poderiam ser as de Richard Long ou de Robert Smithson.

Pode-se evidentemente fazer distinções sutis entre o *in situ*, a *land art*, as instalações minimalistas e os princípios da arte conceitual. Restam os *topoi*, os 'lugares comuns' desses

18. *Déambulatoire* apresentada em 1985.

diferentes movimentos. Destaque concedido às condições de produção da obra, apagamento ou minimização do sujeito, impacto da linguagem, secundarização da realidade.

## 2. A reação ou a neo-arte: figuração livre, *action painting, body art*

Em relação a esses princípios-axiomas claramente centrados nas proposições duchampianas, a segunda série de manifestações artísticas de que iremos falar agora se define menos por uma posição determinada em contradição com a primeira, por uma recusa motivada, do que por uma prática relativamente diferente ou ainda heterogênea e até mesmo variada. A prática claramente leva a melhor em relação às considerações, ditas intelectuais, das primeiras.

Contraopondo-se à não-opticidade, ao apagamento do autor e à inexpressividade, é, ao contrário, o 'fazer' pictórico, a emoção primordial, o gesto e o corpo, a espontaneidade, que os artistas de *pintura* proclamam – *pintura*, de *bad painting*, de *action painting*, de livre figuração, de *funk art*, dos grafites, ou de *body art*. Cai então em desuso a distinção entre atividade estética e atividade artística. Retorno à idéia tradicional do artista como autor. Contudo, o 'qualquer coisa, mas na hora determinada' duchampiano é utilizado, a linearidade histórica é negada, e a simultaneidade das práticas, assumida. Assim como também o conhecimento das redes de comunicação é explorado.

Em suma, alguns fragmentos, pedaços destacados dos princípios, são mantidos. Traços subsistem, misturados: não são esquecidos nem o support-surface nem o *in situ*, nem os monocromos, nem os *all over* ou o *dripping*. Esse misto é reivindicado como expressão da modernidade (isto é, da atualidade). Difícil de ser colocado em fórmulas, caracterizado por sua heterogeneidade, esse neo-retorno pretende ser 'impuro' em oposição à pureza dogmática dos conceituais.

Nós seremos, pois, conduzidos a tratar das individualidades reagrupadas de acordo com 'estilos' de expressão, mais do que com posições firmemente enunciadas.

### A) *Figuração livre, instalações*

O maior dos grupos, do qual faz parte uma boa parte dos artistas 'neo', é o da figuração livre. Designação que não é uma estratégia, longe disso, mas que envolve, antes, uma 'atitude': a da espontaneidade, da expressão individual. A partir do desenho animado, da publicidade, dos cartuns, sobre suportes heteróclitos: telas soltas, cartazes, cartões recuperados, latas velhas, grandes empastamentos coloridos, misturando técnicas (a descrição 'técnica mista' acompanha com frequência as obras), colagens, peças juntadas, rasgaduras. Os personagens ou as histórias são recolhidos na 'cultura popular', aquela que as mídias transmitem e exibem. Ben (Benjamin Vautier), que batizou o movimento, liga-se, por sua parte, à tradição dadaísta: ironia, violência, antiintelectualismo, anti-historicismo, auto-escárnio. Apesar de grande

admirador de Duchamp, Ben não se liga à arte conceitual, em parte pelo 'feito à mão' e pela significação não auto-referencial de suas mensagens.

"Pintar antes de pensar", tal poderia ser o lema de Robert Combas e di Rosa, assim como de Hervé Perdriolle e François Boisrond. Arte que se pretende, pois, popular, ou seja, acessível a qualquer pessoa. "É apenas uma sensação, nenhuma racionalidade interna... Eu não reflito antes de pintar." O instinto tem a primazia.

Espontaneidade, expressionismo, individualismo: o retorno à figuração se faz por um retorno ao primitivo. Os personagens são 'pessoas comuns', como nos desenhos de crianças, cópias ingênuas de 'imagens' cujos traços são cuidadosamente desenhados.

O que confere, contudo, o toque de contemporaneidade aos artistas da figuração livre é a utilização da cultura midiática: sua ingenuidade pictórica, com efeito, pára onde começa a publicidade. Mais precisamente, como assinala Catherine Millet<sup>19</sup>: "Quando a arte recorre à estética das mídias, ela se presta particularmente bem à sua aplicação midiática".

Aqui, como em Warhol, o conteúdo pictórico está em estreita ligação com a estrutura de comunicação na qual ele se apresenta à vista e à circulação. O axioma da sociedade de comunicação, segundo o qual um produto deve circular em diversas mídias, se vê da mesma maneira realizado na

19. Catherine Millet, *L'art contemporain en France* (Flammarion, 1987), p. 232.

figuração livre: os costureiros, os fabricantes de brinquedos, o *design*, o móvel são investidores assíduos. Quanto à enenação midiática de seus trabalhos, ela é dessa vez bem pensada, e sem dúvida 'antes' de ser pintada. O que há então é um eco abafado – pois ele não é mais provocativo – da prática warholiana de redes.

Da mesma maneira, também se ouve um eco de crítica *in situ* nas instalações – que poderia ser posto na conta da figuração livre, na qualidade de prática eclética não-crítica.

Dramaturgia: a atividade artística intervém como dispositivo teatral. Como o termo 'instalação' indica, trata-se menos de criticar o local institucional, à maneira de Buren, do que de se instalar lá por causa da 'visibilidade' e da integração; retornando à ilusão perspectivista, a instalação 'abre' um espaço de representação no qual se produzem objetos de arte<sup>20</sup>. Aqui podem ser representados todos os tipos de cenas: seja a colocação em perspectiva de espaços em tensão, seja a cena doméstica insignificante da vida cotidiana, do escritório, ou do ateliê do pintor, ou ainda do local de exposição, abertos assim à transparência<sup>21</sup>. É o ambiente da atividade artística que está sendo comunicado, segundo uma das leis da rede de comunicação: a mensagem que transita dentro da rede é menos importante do que a visibilidade da rede em si.

20. Bernard Marcadé, 'L'in situ comme lieu commun', *Art Press*, n° 137 (1987).

21. René Payant, 'Une ambigüité résistante: l'installation', *Parachute*, n° 39 (1985).

B) *Action painting, bad painting, body art, funk art, grafite*

A lista é incompleta por definição. Com efeito, nesse retorno ao 'estilo', a originalidade, a individualidade – ou individualização – são a regra: as denominações florescem, nascem e morrem em uma efervescência 'expressionista'. O que une esses movimentos é a referência ao gesto, ao corpo e a reação ao ambiente direto. Esse ambiente pode ser a parede ou o metrô (grafite e pichações), a cidade (intervenções), o próprio corpo (tatuagens, *happenings*), objetos usuais (*art cloche*). A arte assume com frequência uma postura de reivindicação: o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero. É apenas uma peça de um jogo abstrato, dentro de uma enorme máquina que devora a energia. O artista reivindica então um 'direito ao corpo', à emoção carnal, mesmo que tenha de passar pelo sofrimento – a *body art* põe em cena o corpo torturado do artista<sup>22</sup> –, o inaceitável, o feio, o sujo, mesmo o pavoroso. Como qualquer corpo, do qual ela seria a expressão, a obra é efêmera, convive com a escatologia, o dejetivo e o lixo. Um dos aspectos dessa atitude é a *funk art*, que tem as mesmas origens do *punk*, utiliza os mesmos procedimentos satíricos e caricaturais.

Se esse segundo grupo parece muito dividido, disperso, em agitação contínua, nem por isso deixa de apresentar, globalmente, uma coerência, não tanto pela preocupação em

22. François Pluchart, *L'art corporel* (Limage 2, 1983).

respeitar princípios ou em seguir uma linha, mas pelo fato de estar manifestamente ligado a uma realidade contemporânea: a da comunicação generalizada.

Quais são, verdadeiramente, as marcas 'comunicacionais' das obras dessa última série?

Uma convivência acentuada com os modos de transmissão midiáticos da informação:

1. São os apoios publicitários, como os jornais, desenhos animados, cartazes e inscrições murais que alimentam a figuração.

2. A individualização, o estilo próprio de um artista, é exigido para o reconhecimento de uma mensagem dentro da rede: de certa maneira corresponde ao código obrigatório para entrar nela. Até mesmo se, paradoxalmente, a rede o transporta em seguida de maneira quase ubiqüitária e, portanto, anônima a toda espécie de veículo – camisetas, *bottoms*, embalagens etc. O retorno do estilo, desprezado pelos conceituais porque representava uma evolução da forma pictórica ligada à história da arte, é um fenômeno menos intencionalmente 'artístico' do que resultante de uma entrada em rede.

3. A não-distinção entre os diferentes gêneros tradicionalmente separados: pintura, escultura, *design*, arquitetura de interiores, decoração, grafismo. A rede aplaca as diferenças ao mesmo tempo que exige, como acabamos de ver, o código próprio de um autor.

4. A tendência à saturação da rede por repetição anula o efeito de novidade. A obrigação então é de introduzir micro-

diferenciações. E, ligada a essa última característica, a necessidade de certa rapidez de execução: a 'pincelada breve' da pintura, a leveza podem ser reivindicadas como o princípio da espontaneidade, mas são na verdade o resultado de uma velocidade de produção exigida pela estrutura da comunicação.

A atividade artística é assim estendida largamente a setores diversos, sem levar em conta a qualidade estética do trabalho e, mesmo que a figuração esteja de volta, as qualidades formais que antigamente eram ligadas a ela são deixadas de lado. Dispositivo fragmentado: por um lado, a palavra de ordem duchampiana é respeitada – a atividade artística não está mais centrada na estética –, mas ao mesmo tempo cores, formas, referência ao real em representação ilusionista, apresentação tradicional em telas sobre cavaletes ou objetos à vista, tudo isso é mantido. O choque dos dois sistemas contrários produz um *efeito contemporâneo* desconcertante para o espectador.

Ao lado dessas duas séries – uma atividade artística que leva a sério a pesquisa conceitual e questiona as condições de possibilidade da obra, e uma atividade sobretudo relacional, que adota como suporte uma tradição pictórica antiga no que ela tem de mais banal – instaura-se outra atitude diante das técnicas de comunicação: a utilização, como matéria-prima, de uma atividade artística, de máquinas que comunicam por si. Têm, pois, de ser repensados um processo 'criativo', a imagem do artista, a idéia de uma 'obra' ter-

minada, de um objeto de arte. Em suma, a arte em seu conjunto está em busca de uma nova definição, em busca também de uma posição reconhecida pelo conjunto dos atores de cena artística.

### 3. A arte tecnológica

Aqui, ainda devemos distinguir duas práticas.

A primeira utiliza meios de comunicação tradicionais: o correio, os envios postais (*mailing*) como suporte de uma atividade artística livre, cujos princípios são os da figuração. Ou ainda técnicas mistas como as que aliam nas instalações imagens de vídeo, de televisão e intervenções pictóricas. Esses dispositivos fazem atuar as novas tecnologias de maneira pontual e dentro de uma esfera definida como artística.

A segunda prática joga com as possibilidades do computador como suporte de imagens, mas, sobretudo, como instrumento de composição. Outro universo é explorado a partir dos *softwares*; uma segunda realidade se constrói pouco a pouco, enquanto se constrói também uma relação nova no processo da obra, no ambiente social e na realidade virtual.

#### A) *Mail art, arte sociológica, videoarte*

O suporte postal é utilizado como rede de atores. Os envios são feitos entre artistas ou entre artistas e destinatários anônimos e constroem uma trama de acontecimentos. Matéria-prima da comunicação, essa troca permite construir

uma obra a diversas vozes, abalando assim a noção de autor único; o tempo da produção é posto em evidência, e a referência é questionada. Ligada à transmissão, a *mail art* destaca a importância contemporânea da informação e da necessidade de constituir redes. Nisso reside seu aspecto sociológico. Na vertente propriamente artística, a atividade textual da *mail art* está frequentemente próxima da arte conceitual. Dentro da mesma linha, a *copy art* utiliza sistemas mais sofisticados – fotocopiadores, telecopiadores e geradores de imagens videográficas e infográficas. São instrumentos de composição de imagens e de transmissão que provocam um curto-circuito – até certo ponto – no sistema tradicional de exposição. O museu se torna então uma “tela de exibição do virtual, o ponto de emergência do organismo difuso e reticular da criação”<sup>23</sup>.

Em 1982, na Bienal de Paris, Don Foresta faz intercâmbios de imagens por linha telefônica dos Estados Unidos; em 1983, com *La plissure du texte*, Roy Ascott expõe seu projeto de trocas planetárias.

Com a *arte sociológica*, vai-se mais adiante na utilização da rede de comunicação multimídia. Com a intervenção das redes existentes, como a televisão hertziana, o satélite, a radiodifusão, a transmissão telefônica, os instrumentos não são mais a origem da produção de obras, mas, sim, a transmissão já existente (uma espécie de *ready-made* invisível),

23. Jean-Louis Boissier, 'Machines à communiquer faites œuvres', em Lucien Sfez (org.), *La communication* (PUF/Cité des Sciences, 1991).

na qual trabalha o artista da comunicação. O propósito é tornar 'visível' a invisibilidade do regime de redes. Sociológica porque as intervenções vêm embaralhar as evidências de uma transparência da informação, tornando sensível e crítico um universo de comunicação que parecia funcionar automaticamente. Se nós vivemos, sem saber, em um mundo entregue às transmissões mais ou menos mecânicas, para não dizer maquinais, a arte sociológica nos convida a tomar consciência do fato, com um tom frequentemente satírico, quase dadaísta.

Fred Forest, que lançara o metro quadrado artístico (compra-se um metro quadrado de terreno dito 'artístico' e entra-se assim na esfera da arte, tornando-se um artista), faz correr uma torneira por intermédio de uma chamada telefônica passando por Tóquio e Nova York, coloca na imprensa anúncios de procura-se uma pessoa desconhecida que deve ser identificada, interfere em programas de televisão, enviando uma imagem sobre a tela, apropria-se por alguns minutos de uma cadeia de televisão, transmite, em público, conversas vindas de todos os pontos do globo<sup>24</sup>.

A videoarte se serve das possibilidades oferecidas pela entrada em rede de monitores para atuar no sistema que apresenta a ligação observador/observado – ou seja, a rela-

24. Fred Forest, obra *Le robinet téléphonique*, exposição *Machines à communiquer* (Cité des Sciences, 1991); *Hommage à Yves Klein*, idem; *La recherche de Julia Margaret Cameron*, ação midiática, em associação com Art-Terre, 1988.

ção do espectador com a obra, o jogo de espelhos das imagens entre si – nos dados relacionais do espaço/tempo.

A instalação de monitores de vídeo e de esculturas propagadas como eco delimitam um espaço onde o real e a ficção estão lado a lado e se interpenetram.

Nas instalações de Dan Graham, o espectador se encontra preso na armadilha de sua própria imagem: em *Present continuous past(s)* “uma câmera capta o espaço de uma parede coberta com um grande espelho colocado diante dela; foi posta em cima de um monitor que difunde a imagem captada por ela; pelo jogo do espelho e da televisão, o espectador se vê repetido ao infinito, no limite da definição da tela. Mas a imagem de vídeo inicial tem uma diferença de segundos e seu atraso se acumula: virtualmente, a imagem do espectador não sai mais da instalação”<sup>25</sup>.

Com Nam June Paik, é o universo da tela que perturba a distinção entre realidade/imagem e questiona a relação do espectador com a tela televisual: “TV Buda: uma pequena estátua, buda ou pensador, está sentada diante de uma tela de vídeo; ele reflete, olha sua própria imagem captada ao vivo por uma câmera colocada ligeiramente de lado... Como podem as duas permanecer se vigiando assim, nessa pura presença tautológica”<sup>26</sup>?

25. Dan Graham, obra *Present continuous past(s)*, exposição *Machines à communiquer* (Cité des Sciences, 1991). Cf. Jean-Louis Boissier, ‘Machines à communiquer faites ouvres’, em Lucien Sfez (org.), *La communication* (PUF/Cité des Sciences, 1991).

26. Jean-Louis Boissier, *ibid.*

### B) *As novas imagens ou tecnoimagens*<sup>27</sup>

Com a chegada das imagens numéricas, das animações em 3D, dos efeitos especiais e das imagens virtuais, é o sítio estético propriamente dito que se vê abalado. Por *sítio* é preciso entender-se a área definida onde se exerce a atividade artística e que compreende, além das obras dos artistas, os comentários de críticos de arte, os dos historiadores e dos teóricos de arte; abarca também os aficionados, colecionadores, *marchands*, *galeristas*, *conservadores de museus* e espectadores. Esse mundo da arte se encontra imerso na crença em uma dada definição ou idéia de arte, do que ela é ou deve ser. Definição que deve seus elementos constitutivos à teoria kantiana do julgamento estético, que o uso transformou pouco a pouco em vulgata.

O que diz essa vulgata? Que a arte é desinteressada, ou seja, não deve estar relacionada nem ao útil – a obra não pode ser utilizada como um objeto comum, não deve, em suma, servir para nada –, nem ao prazer sensual – que deve ser mantido afastado. Que a arte não deve estar sujeita ao julgamento intelectual assim como não deve estar sujeita ao julgamento moral. Que a arte não tem regras, só o autor é o legislador de sua obra – uma espécie de demiurgo que determina a regra de sua arte. Que a arte tem o dever de comunicar universalmente, pois se apresenta como uma fina-

27. Neologismo que é apenas uma das tecnologias da comunicação e das imagens às quais estamos habituados. Cf. *Revue d'Esthétique*, nº 25 (1994).

lidade sem fim, ou seja, alcança objetivos da natureza sem ter ela mesma um propósito determinado.

A todos esses requisitos, as tecnoimagens opõem um fim de não-receptor. A técnica que gera as representações é um instrumento complexo, que tem algo de utilitário: requer instruções de uso. A atividade intelectual (cálculo, digitação, operações com programas de computador) lhe é indispensável e prioritária. A unicidade do autor é grandemente abalada pela necessidade de uma equipe trabalhando em conjunto. A unicidade da obra produzida é negligenciada em favor de um desenvolvimento de possibilidades oferecidas pela matriz e que podem explorar numerosas mídias. Dotada de uma vida quase autônoma, a obra digital pode se multiplicar, se modificar indefinidamente, basta dotá-la de parâmetros para que se desenvolva; não existe obra parada, consumada. Teoricamente, a obra – imagem digital – nunca deixa de ter possibilidades infinitas<sup>28</sup>. Enfim, a comunicação universal mudou de sentido, não tem mais de ser conquistada por intermédio da interpretação das finalidades da natureza, mas, desde o início, se vê diante da transparência das operações que serviram para produzir as tecnoimagens.

Pode-se facilmente imaginar que todas essas características criam desconforto aos que precisam comentar e apoiar, *julgar a atividade artística: podemos afirmar que as tecnoi-*

28. Philippe Quéau, *Metaxu* (Champ Vallon, 1989); *Le virtuel* (Champ Vallon, 1993).

magens pertencem à esfera da estética, ou devemos deixá-las de fora? Ou, ainda, como falar delas? As obras, até a chegada dessas produções de *computer art*, podiam ser descritas – uma parte do trabalho do crítico consistia na descrição das obras. Elas estavam ali, em uma estabilidade muito pouco abalada pelas instalações efêmeras ou pelo esvanecimento dos objetos. Com as tecnoimagens, o que o crítico precisa descrever não é a imagem, resultado passageiro de um processo, mas o próprio processo de elaboração, que exige um conhecimento dos procedimentos utilizados, um vocabulário e uma gramática que escapam ao não-iniciado. Se ele se concentra no que está vendo na tela, enreda-se em um contrasenso óbvio, tanto que tenderá então a aplicar os critérios estéticos ao que irá tomar como obra: a originalidade, o estilo, o material e a maneira, a composição, o ‘sentido’. Ora, não há nada desse gênero a ser salientado nas tecnoimagens, que só são originais em virtude de seu modo de produção e não pelo que apresentam, e que só têm sentido ao se manifestarem como tecnoimagens.

A resposta a esse desconforto será portanto, na maior parte dos casos, o silêncio, o que é uma maneira radical de excluir um objeto do campo da estética. Em outros casos, assistiremos à ocorrência de ataques dirigidos contra a sociedade de comunicação que produz tais insanidades e vem perturbar a ordem da arte, sua vulgata. Quanto aos teóricos da arte, sensíveis à perturbação do sítio estético, esforçam-se para ampliar limites, mas dedicam-se a qualquer outra coisa



que não seja as tecnoimagens; pois estas ainda não deram provas suficientes de sua legitimidade! O *rap*, as pichações, a culinária e a tapeçaria são admitidos, mas não o que tem a ver com a tecnologia<sup>29</sup>. Encontra-se aí o velho combate da arte contra a técnica, que se alimenta sempre das mesmas razões; mecanização, repetição, falta de aura, que devem ser banidos. (Sem se perguntar *como* advém a aura de uma obra e por meio de quem. Nem pensar no começo doloroso da fotografia como arte.)

Contudo, apesar de todas essas relutâncias frívolas, a arte nascida das tecnologias de comunicação segue seu caminho, mesmo que fora da sociedade bem pensante. Ela encontra apoio entre os que têm interesse em seu desenvolvimento: os industriais, as grandes empresas internacionais de microeletrônica, os produtores de filmes, ou simplesmente os pesquisadores de informática.

O Estado, por razões evidentes de concorrência e de competição, não fica mais indiferente a esse ramo de negócios; é bem verdade que, em paralelo, o aspecto artístico deixa-o relativamente frio. Projetos para um pólo de avanço tecnológico dedicado à arte continuam nesse status. As subvenções que afluem para os festivais, os fundos de arte con-

29. O empreendimento estético preconizado pelo pragmatismo anglo-saxão funda o critério da obra na experiência e crítica a estética tradicional por seu elitismo. Ao mesmo tempo, tenta fazer com que sejam admitidas as manifestações de arte popular (proveniente do povo) no santuário dessa estética. (Cf. Richard Shustermann, *L'art à l'état vif*, Ed. de Minuit, 1992). Seria admitir que não há experiência estética no caso das tecnoimagens?

temporânea, são suspensos para projetos como o *Métafort*<sup>30</sup>, cuja vocação confessa é ser o local de reunião dos artistas e dos pesquisadores em *computer art*.

O impulso de um novo instrumento que causa grande alvoroço, a Internet, será suficientemente forte para emocionar enfim a crítica e os poderes públicos? Trata-se de utilizar essa rede de comunicação quase planetária para nela abrir o que se chama de *sites artísticos*. Nada a ver, bem entendido, com o 'sítio' da arte tal como o pensamos normalmente. A idéia que está por trás dessa instalação na rede é a organização de um local para o encontro de artistas, para a troca interativa de projetos em curso, para a construção de uma obra comum, na qual possam intervir os supostos 'utilizadores', que acabariam se tornando verdadeiros artistas.

As auto-estradas da informação, que se desenvolvem por razões evidentes de velocidade de acesso à informação, de possibilidades de consultar arquivos a distância, e que pedem a intervenção de todos para fornecer novos dados ou trocá-los, permite sonhar com uma *Cidade das Artes Virtuais*, onde cada um seria artista sem obstáculo de tempo nem de espaço, em resumo, quebrando o gelo das instituições rígidas e passando através do espelho, numa viagem sem fim pelas maravilhas da arte.

30. O *Métafort* d'Aubervilliers define-se como uma comunidade de trabalho interdisciplinar, o nó de uma rede de parceiros, espécie de fórum onde debater uma nova ética e a estética da técnica. Cf. Pierre Musso e Jean Zeitoun, *Le Métafort d'Aubervilliers* (Ed. Charles Le Bouil, 1994).

Realidade ou utopia, numerosos 'servidores' se instalam, algumas revistas começam a ser publicadas, iniciando uma reflexão sobre esses novos dispositivos. A arte de amanhã será feita por intermédio das auto-estradas da informação? A questão merece ao menos ser colocada. E, se ela não comove muito os atores tradicionais do sítio da arte, que apenas a repelem com horror, um público cada vez maior se interessa por seu desenvolvimento<sup>31</sup>.

Claro, restam numerosos pontos a serem explorados, como por exemplo: a entrada na rede por intermédio de servidores será administrada pelos idealizadores do serviço, e o acesso será livre? Os servidores, múltiplos, provavelmente mirados em alvos particulares, não ameaçarão dispersar os supostos habitantes da Cidade Virtual ideal? São muitas questões que repetem em outro registro aquelas mesmas colocadas pela arte tradicional e que dão destaque a pontos cruciais que passam muitas vezes despercebidos ou são deliberadamente ignorados.

Se as tecnoimagens e seus desenvolvimentos pudessem ajudar a redefinir o que é a arte, seu sítio, seus objetos e seus atores, reunindo assim o trabalho empreendido pelos próprios artistas em seu próprio sítio, já seriam detentoras de todas as virtudes 'estéticas' desejáveis – aquelas do domínio da crítica. Sem falar de vanguarda, seriam realmente a parte viva da arte contemporânea.

---

31. O evento *Imagina* realizado todos os anos em Monte Carlo, sob a égide do Institut National de l'Audiovisuel (INA), registra um número exponencial de visitantes e não apenas de industriais.

## CONCLUSÃO

Agrupamos aqui as constatações preliminares: a arte contemporânea é mal apreendida pelo público, que se perde em meio aos diferentes tipos de atividade artística mas é, contudo, incitado a considerá-la um elemento indispensável à sua integração na sociedade atual. Aonde quer que se vá, não importa o que se faça para escapar, a arte está presente em toda parte, em todos os lugares e em todos os ramos de atividade. Queirando-se ou não, a sociedade tornou-se 'uma sociedade cultural'. No nível artístico, as conseqüências são tão perturbadoras quanto a confusão que se opera no espírito do público.

Com efeito, em tal sociedade, o imperativo de ter de 'ser criativo', de ter de 'produzir arte', abate-se sobre os decisores: políticos eleitos, administradores encarregados de resolver os problemas urbanos, sociais, de integração das diferenças étnicas dentro de um vasto 'lugar comum'<sup>1</sup>. As obras

---

1. Joseph Mouton, *Sois artiste* (Aubier, 1994).

de arte – escultura pública, projeto paisagístico, conjunto arquitetônico, decoração de salas de reunião – são reputadas como portadoras de uma resposta aos problemas da cidade. A arte é o local de reunião simbólica, unificador das diferenças, que deve exercer a função de ligação e servir de substituto a uma coesão difícil de ser conseguida; em suma, deve tomar o lugar do consenso político.

Essa operação de reunificação não data de hoje: a atividade artística sempre foi requisitada pelo poder para dar visibilidade aos conceitos que lhe servem de princípios. Arcos do triunfo, castelos, planos urbanísticos, avenidas em perspectiva, jardins e parques reais, teatros, essas realizações sempre responderam a uma concepção definida pelo comanditário; é ele que escolhe a execução desse ou daquele projeto, o que melhor corresponde à idéia que faz de sua própria imagem – do que ele pretende exibir como imagem.

Tratar-se-ia, nesse contexto, de uma decisão centralizada, de uma orientação determinada e de um processo clássico de decisão em três etapas: deliberação, escolha e realização, que deviam ocorrer em seqüência. Mais ou menos hesitações ou falhas no esquema não tornariam objeto de questionamento o fato de que a realização do projeto era endossada pessoalmente pelo comanditário. Tratava-se em específico de ‘encomendas’ no sentido estrito<sup>2</sup>.

2. Michael Baxandall nos mostra como, no Renascimento, essas encomendas chegavam ao extremo detalhamento: temas, formas, cores, formato, materiais, local de instalação da obra encomendada (*L'œil du quattrocento*, Gallimard, 1985).

Mas o que ainda se chama de ‘encomenda’ não existe mais em uma sociedade de multacentros, o que significa também multirracionalidade e multifinalidade. Em outras palavras, a decisão da ‘encomenda’ se reduz a um desejo de comunicar uma imagem (a da cidade pelo político, a da nação pelo ministério) que possa provocar uma apreciação lisonjeira do presumido comanditário, mas uma imagem que é definida em sua forma e seu conteúdo somente pelo simples adendo do qualificativo ‘artístico’<sup>3</sup>. Em outras palavras, a realização de um trabalho artístico desejado pelo comanditário permanece no nível puramente tautológico: “É necessário criar alguma coisa artística, portanto é preciso encomendar alguma coisa artística aos artistas, uma vez que são os artistas que produzem arte”. A argumentação pára por aí. O prosseguimento depende da rede de relações mantida pelo político eleito (ou administrador) com o domínio da arte, das situações e de oportunidades – as recomendações de um ou de outro, o desejo de fazer bonito tanto quanto o vizinho – às quais vem se somar o peso da assinatura: o trabalho será tanto mais artístico quanto mais renomado for o artista que o concebeu.

Assim como falta a ligação entre uma orientação política definida e sua visibilidade pública, da mesma maneira os estereótipos intervêm agora em seu lugar: um parque público, a instalação de um ecomuseu, o lançamento de uma empreita-

3. *Paysages sur commande*, Colloque de mars 1988 (Le Triangle, Rennes).

da artística de grande porte – quem não tem seu festival de verão ou de outono? Pouco importa o conteúdo da empreitada, contanto que ela exista e que o evento seja elogiado.

A *encomenda* não funciona mais como tal, mas como uma *demanda*.

Na qualidade de demandante, o decisor, que é também o financiador da operação, pratica essa atividade artística que dissemos ser, na sociedade de comunicação, distinta da atividade propriamente estética. Ele estende essa atividade por toda parte onde intervém como ‘demandante de arte’. Em um caso, ele pode se fundir a um artista conceitual na medida em que enunciar sua demanda, formulá-la, significa praticamente realizá-la. “Eu quero a arte, portanto, sou um artista.” Em outros casos, ele faz ‘figuração livre’.

Já havíamos visto os ‘profissionais da arte’ reivindicarem para si uma função artística; agora temos os profissionais da indústria, dos bancos e da política como criadores.

As obras de arte vêem-se, então, não somente confrontadas com a estrutura da comunicação do mercado – no qual os artistas, a despeito de não controlarem as regras, podem, no entanto, gerir o uso e nutrir seu trabalho, como vimos – como também com essa extensão totalizante de uma atividade no domínio da arte, extensão para cima e para baixo, que pode conduzir à seguinte conclusão:

Em uma sociedade de comunicação, a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convém perfeitamente à circulação de informa-

ções sem conteúdos específicos – capaz de, por isso mesmo, assegurar o funcionamento das redes em seu aspecto exclusivo de redes. Assim, a visualização do próprio sistema está assegurada, um benefício ético: a igualdade de todos os intervenientes designados como criadores. Por meio dessa prática universalista, a comunicabilidade da arte, que Kant considerava um dever, torna-se a regra. Outro benefício, desta vez político: ao se internacionalizar, a arte torna-se o signo de uma vontade de reunião, de concórdia, da qual os regimes políticos não podem escapar. A imagem simbólica de uma nação se encontra tomada por esse imperativo – por isso os posicionamentos de um ‘Estado cultural’.

Como constatamos na introdução, o contraponto dessa política, contudo, é uma impressão confusa, uma incompreensão no que diz respeito ao público – onde está o artista, onde está a arte? – e ao mesmo tempo – o que parece contrário ao princípio de comunicabilidade universal – seu distanciamento.